

Das geöffnete Buch.

Caravaggios Altargemälde *Die Inspiration des Evangelisten Matthäus durch den Engel* in der Contarelli-Kapelle und die Laienlektüre der Bibel

Jürgen Müller

Im Dezember 1569 werden auf der Piazza di San Francesco in Siena am Sonntag nach der Vesper häretische Bücher in magno numero¹ verbrannt. Die Bewohner der Stadt waren durch öffentliche Anschläge an den Kirchentüren und Predigten zu diesem Scheiterhaufen zusammengerufen worden. Das Ereignis zeigt, wie gefährlich italienische Bibeln und Bücher vermeintlicher Ketzer von der Inquisition in jener Zeit erachtet wurden und wie sehr deren Besitzer darauf bedacht sein mussten, diese auf Dachböden, in Strohkammern oder Truhen zu verbergen, wie Geständnisse aus zahlreichen Inquisitionsakten belegen.¹ Folgt man Silvana Seidel Menchi, zeigte sich Kritik an der katholischen Kirche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr in öffentlicher Form, sondern notgedrungen bereits in dem Besitz verbotener Bücher.² In ihrer Untersuchung zur Erasmusrezeption im Cinquecento berichtet sie von zahlreichen Bücherverbrennungen und macht zugleich deutlich, wie viele Gläubige ihre volkssprachlichen Bibeln selbst heimlich den Flammen übergeben haben müssen, weil sie den Drohungen der Geistlichen nicht gewachsen waren. Aus der vergleichenden Analyse des Quellenmaterials geht jedenfalls hervor, dass unter dem von Papst Paul IV. veröffentlichten Index kein Theologe so sehr zu leiden hatte wie Erasmus von Rotterdam: „[...] kein anderer Autor [löste derartige Gewissenkonflikte aus, Anm. d. Verf.], keiner wurde so hartnäckig verteidigt, für das Werk keines anderen Autors (mit Ausnahme der Bibel) war der italienische Leser bereit, vergleichbar hohe existenzielle Risiken auf sich zu nehmen.“³ Aber was hat das alles mit der Kunst Caravaggios zu tun? Auf den ersten Blick scheinbar nichts, auf den zweiten kann man hier jedoch jenen blinden Fleck der Forschung entdecken, den wir in der folgenden Interpretation genauer in Augenschein nehmen wollen. Mit dem Altargemälde *Matthäus und der Engel* (Abb. 1) aus dem Jahre 1602 findet



1 Caravaggio, *Die Inspiration des Evangelisten Matthäus durch den Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 292 × 186 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

Caravaggios Arbeit für die Contarelli-Kapelle bekanntlich ihren Abschluss. Das Bild stellt ein ebenso elegantes wie repräsentatives Werk dar. Es misst 292 cm in der Höhe auf 186 cm in der Breite und dominiert den Kapellenraum, da die imposante Figur des Evangelisten alles andere überragt. Das Buch auf dem Tisch könnte man fast übersehen, zu spektakulär gestaltet sich der Akt der Inspiration durch den Engel. Er schwebt in der Luft, ganz so, als wenn dies auch einem Menschen möglich wäre. Und doch stellt sich am Ende meiner Interpretation das unspektakuläre Buch als der eigentliche Hauptdarsteller des Bildes heraus, wie ich im Folgenden zeigen werde.

Im Unterschied zu den beiden anderen Gemälden des Ensembles in der Kapelle haben wir es mit einem ausgesprochenen Hochformat zu tun. Matthäus ist mit einem Heiligenschein ausgestattet und sein Gesicht vom Alter gezeichnet. Er erscheint würdevoll und in seiner Pose zugleich vollkommen alltäglich. Der Evangelist ist als alter Mann in antiker Gewandung dargestellt. Seine Kahlköpfigkeit sowie die weißen Haare des Bartes, seine in Falten gelegte Stirn, die hervortretenden Venen seiner linken Hand – all das ist minutiös beobachtet. Dem steht die Jugend des Engels gegenüber, dessen Hand- und Fingerstellung in der Forschung mit der Aufzählung der Genealogie Christi in Verbindung gebracht wurde, mit der das Matthäusevangelium beginnt.⁴ Wie schon für den Evangelisten gilt auch für die Darstellung der jugenhaft anmutenden Figur des himmlischen Boten, dass sie nicht ätherisch wirkt, sondern nach dem lebenden Modell entstanden zu sein scheint.⁵ Wie so oft beschrieben, kommt das Heilige bei Caravaggio wirklichkeitsnah und geradezu alltäglich daher.

Ferdinando Bologna hat diese wechselseitige Durchdringung von ‚sacrum‘ und ‚profanum‘ mit Caravaggios Studium der Schriften des Erasmus von Rotterdam erklärt, die sich in der Lombardei großer Beliebtheit erfreuten und die der Maler bereits als junger Mann gelesen haben könnte: „[...] i cui libri [des Erasmus, Anm. d. Verf.], nonostante la precoce messa all’indice, erano una lettura tuttora corrente negli ambienti della provincia lombarda in cui il giovane pittore aveva fatto le prime esperienze.“⁶ Mit Bolognas Versuch einer Neubestimmung des Heiligen und des Profanen in Caravaggios Malerei ist für die folgende Studie bereits ein möglicher Deutungshorizont formuliert. Es geht um den politischen Gehalt seines Gemäldes des Evangelisten als Konsequenz der Auseinandersetzung mit dem niederländischen Theologen. So stellt sich die brisante Frage: Ist die Lektüre der Bibel ein Privileg des Klerus oder darf sie auch von den Laien in italienischer Sprache gelesen werden?

Um diese Frage beantworten zu können, bedarf es weiterer historischer Vorbemerkungen, denn erst dadurch kann die Darstellung des durch den Engel inspirierten Evangelisten angemessen interpretiert werden. Im Jahre 1567 erfuhren volkssprachliche Ausgaben in Italien ein generelles Druckverbot, womit bis auf wenige Ausnahmen den Laien der Zugang zum Neuen Testament erschwert, wenn nicht gänzlich verwehrt wurde. Ihren sinnfälligsten Ausdruck hat die Unterdrückung der Gläubigen durch Indizierungen, Verbote und den genannten öffentlichen Bücherverbrennungen gefunden. Italienische Bibeln mussten von nun an im Ausland gedruckt und klandestin nach Italien geschmuggelt werden.⁷

Ist man über diese repressive Entwicklung unzureichend informiert, könnte man glauben, nur in Deutschland sei mit Luthers Bibelübersetzung die Laienlektüre ins Bewusstsein der Christen gerückt. Das Gegenteil ist der Fall. Verbote und Bücherverbrennungen stellen in Italien entscheidende Maßnahmen zur Unterdrückung der Reformation dar, die bekanntlich im freien Zugang des Evangeliums ihr bedeutendstes Signum erhalten hat. Jenseits der Alpen wurde im 16. Jahrhundert ein erbitterter Kampf um die volkssprachliche Bibel geführt, an dessen Ende die katholische Kirche als Siegerin hervorgegangen ist. Für die kunsthistorische Forschung hat dies jedoch bisher keine Rolle gespielt.

In einem informativen Aufsatz hat Klaus Unterburger daran erinnert, dass es seit dem 15. Jahrhundert zahlreiche Übertragungen der Bibel ins Italienische gab. In keinem anderen europäischen

Land außer Deutschland standen der Bevölkerung in jener Zeit so viele Übersetzungen zur Verfügung. Unter der italienischen Bevölkerung herrschte große Vertrautheit mit volkssprachlichen Ausgaben, die zunächst auf die in Venedig erschienene Übersetzung von Niccolò Malermi zurückgingen. Wichtiger noch war der Florentiner Humanist und Übersetzer Antonio Brucioli, der 1530 unter dem Einfluss reformatorischer Autoren zunächst das Neue Testament und bereits zwei Jahre später die gesamte Bibel übersetzte.⁸ Bruciolis Übertragungen ins Italienische sind von außerordentlicher Qualität und erfuhren bis zu ihrem Verbot durch Papst Paul IV. im Jahre 1555 zahlreiche Auflagen.⁹ Doch bereits 1544 wurde Brucioli der Häresie bezichtigt und es folgten Verbote seiner Übersetzungen, die besonders in den unter spanischer Herrschaft stehenden Regionen Italiens erlassen wurden. 1558 wurde der Humanist in Venedig gezwungen, vor der Inquisition seinen religiösen Überzeugungen abzuschwören. Bis dahin waren 15 Versionen der gesamten Bibel und weitere 16 des Neuen Testaments entstanden.¹⁰

So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass Erasmus' lateinische Ausgabe des *Novum Testamentum omne* auf den römischen Index geriet, da er bei seiner Übersetzung des griechischen Textes nicht nur von der Vulgata abwich, sondern auch für die Laienlektüre des Neuen Testaments eintrat.¹¹ Geradezu kämpferisch schreibt der Theologe in der *Paraclesis* von 1516: „Leidenschaftlich rücke ich von denen ab, die nicht wollen, dass die heiligen Schriften in die Volkssprache übertragen und auch von Laien gelesen werden [...]“¹² Zudem bildet er die Analogie der ‚humilitas Christi‘ zu den Volkssprachen in seinen *Adagia* deutlich aus, wenn es heißt: „Vieles steht in den Evangelien, was der Alltagssprache entnommen ist. Und es ist für Christus nicht entwürdigend, es entspricht vielmehr ganz seinem Wesen, daß er, der unseren Leib angenommen hat, und einer von uns werden wollte, sich auch der Sprache bedient, die uns vertraut ist, um so auf jede erdenkliche Weise unsere Armseligkeit zu seiner Höhe emporzuziehen.“¹³

Erasmus zieht das Argument für die Laienlektüre aus Form und Inhalt der Evangelien selbst. Christus habe sich einer einfachen Sprache bedient, um unterschiedslos alle Menschen erreichen zu können. Diese findet ihre Entsprechung in volkssprachlichen Übersetzungen. Aber erfährt man denn in Caravaggios Altargemälde überhaupt etwas über die Entstehung und Überlieferung des Evangeliums? Die These von einem durch Erasmus und die nordeuropäische Reformation sowie der nordalpinen Kunst beeinflussten oder immerhin inspirierten Maler scheint freilich kühn und verstiegen zu sein, wenn man an das ‚sanctum officium‘ zu Rom denkt.¹⁴ Wie soll ein Maler unter den Augen einer orthodoxen Öffentlichkeit und katholischen Zensur in seinen Bildern heterodoxe Inhalte präsentieren? Zieht man jedoch die überlieferten Quellen hinzu, gibt es allerdings Anlass, dieser Spur des Ungehorsams insofern zu folgen, als der zu den engsten Freunden des Malers zählende Buchhändler Ottaviano Gabrielli sich just in jener Zeit zum zweiten Mal dem Verdacht ausgesetzt sah, häretische Bücher zu besitzen und zu verkaufen.

Gabrielli gehörte mit Prospero Orsi und Onorio Longhi zu den verlässlichen Freunden Caravaggios und trat für ihn sogar als Bürge auf.¹⁵ Er betrieb eine Buchhandlung auf der Piazza Navona und hatte in der Zeit um 1600 spektakuläre Bibliotheken erwerben können, die zahlreiche indizierte Bücher – unter anderem von dem gerade hingerichteten Giordano Bruno – enthielten.¹⁶ Die Freundschaft des Buchhändlers mit dem Maler scheint sich auch in deren gemeinsamen politischen Ansichten manifestiert zu haben, wurden doch beide von der Stadtwache aufgegriffen, nachdem sie eine Gruppe von Spaniern mit Steinen beworfen und beleidigt hatten, was ihre profranzösische Haltung offenbarte.¹⁷ Es wäre für den Maler also kein unlösbares Problem gewesen, in den Besitz indizierter Werke zu gelangen.



2 Jacob Cornelisz. Cobaert, *Matthäus mit dem Engel*, 1587–1602 (Engel später v. Pompeo Ferrucci ergänzt), Rom, SS. Trinità dei Pellegrini

Unter den Caravaggio-Interpreten stellen kritische Deutungen, die den Entscheidungen des Tridentinums entgegenstehen, die Ausnahme dar, da dem politischen Maler seit der Studie Bolognas in der aktuellen Forschung keine besondere Aufmerksamkeit zu Teil wird.¹⁸ Im Gegenteil, man erachtet ihn als einen Repräsentanten der Gegenreformation, unterstellt seinen Gemälden eine Ästhetik der Ambiguität oder sieht ihn in vollkommener Abhängigkeit von seinen Auftraggebern. Im Falle der Contarelli-Kapelle ist noch nicht einmal letzteres möglich, da Cointrel bereits seit vielen Jahren verstorben war und man auf Vermutungen angewiesen ist, ob es Caravaggios Förderer und Mäzen Francesco Maria del Monte oder sein Kollege und früherer Arbeitgeber Cavalier d'Arpino war, durch den er seinen ersten öffentlichen Auftrag erhielt. Fragt man nach Caravaggios eigenen Überzeugungen, wird er

seit den Forschungen Friedlaenders in der Regel mit oratorianischer Volksfrömmigkeit in der Folge Filippo Neris in Verbindung gebracht.¹⁹ Dafür lässt sich allerdings keine einzige Quelle anführen, die Caravaggio selbst betrifft, sondern allenfalls seine Auftraggeber. Mit der Freundschaft zu Gabrielli und dessen Zugang zu heterodoxen Texten eröffnet sich eine andere Perspektive. Aber wie soll Caravaggio dies im Zusammenhang eines Altargemäldes des Evangelisten Matthäus zum Thema gemacht haben?

Galerie oder Kapelle?

Die Inspirationsszene ereignet sich in einem nicht näher bestimmbar Raum, der durch wenige Objekte definiert wird. So führt die Tischplatte den Betrachter ins Bild hinein, während Hocker und Buch über die Bildgrenze hinaus in den Raum des Betrachters weisen. Auf der Stirnseite der Stufe erkennt man deutlich den Schatten des Stuhlbeins. Auch der Mantel des Evangelisten ragt über die Stufe hinaus in den Kapellraum. Die Dunkelheit wird gleichsam zur Folie, vor der sich reliefartig die Anordnung der Figuren ereignet. Der Maler inszeniert ein Spiel mit der ästhetischen Grenze und macht deren Durchlässigkeit anschaulich. Zugleich ist mit der Komposition eine fließende Bewegung gegeben, die an den Händen des Engels beginnt und im Bogen über dessen schwebendem Gewand zum Haupt des Evangelisten und weiter, an dessen Körper vorbei, in die rechte untere Bildecke führt.

Die überlieferten Quellen berichten in Bezug auf das Gemälde des Evangelisten davon, dass der ursprünglich für die Contarelli-Kapelle geplante Altar aus einer Skulpturengruppe des Evangelisten Matthäus' und des Engels bestehen sollte. Da das Werk des Bildhauers Jacob Collaert (Abb. 2) jedoch abgelehnt wurde, war der Weg für einen neuen Auftrag frei. Caravaggio erklärte sich bereit, ein Gemälde für 150 Scudi zu erstellen, das den Evangelisten ganzfigurig mit einem Engel zeigen sollte. Das Bild musste vor dem Ostersonntag 1602 fertiggestellt sein und entspricht in seinen Maßen den Rahmenbedingungen des Aufstellungsorts. Seit dem genannten Jahr hängt es in der Contarelli-Kapelle. Dies alles ist ausführlich dokumentiert und beschrieben worden und braucht nicht wiederholt zu wer-

den.²⁰ Die von Herwarth Röttgen seit langem publizierten Beschreibungen der gewünschten Bildinhalte durch Cointrel konnten in Bezug auf eine Deutung der Ikonografie nicht wirklich weiterhelfen, da diese von allzu großer Allgemeinheit ist. Lediglich von einem sitzenden Matthäus mit einem Buch ist die Rede, der auf das Evangelium zeigt oder es aufschreibt, und neben dem ein Engel steht.²¹

In seiner Biografie Caravaggios berichtet Giovanni Baglione, dass die erste, heute verschollene Version (Abb. 3) des Bildes abgelehnt worden sei und niemandem zu gefallen wusste.²² Dies ist jedoch schon insofern unwahrscheinlich, als das Gemälde nicht den Maßen des Aufstellungsortes entsprach. Folgt man den Forschungen von Luigi Spezzaferro und Thomas Schauerte, so war erst die zweite Version des Themas für die Kapelle bestimmt, während das im Zweiten Weltkrieg verlorene Berliner Gemälde lediglich ein Provisorium bedeutete, als das es mit den Worten „temporary altarpiece“ bereits Howard Hibbard erachtete.²³ In der aktuellen Forschung hält nur Valeska von Rosen dezidiert daran fest, dass es sich auch bei der ersten Version des Evangelisten-Gemäldes um ein Altarbild gehandelt habe.²⁴ Dabei glaubt sie im Anschluss an Röttgen, dass das Gemälde bei seiner Überführung in die Sammlung Giustiniani beschnitten worden sei.²⁵

Aber ist das verlorengegangene Berliner Bild nicht in Wirklichkeit für eine Galerie und entsprechend auf Nahsicht hin komponiert? Über dem Altar könnte es seine ästhetische Wirkmacht gar nicht entfalten. Der Fuß des Evangelisten soll in den Raum des Betrachters ausgreifen. Dieser Effekt wird dadurch hervorgerufen, dass sich die Bildgrenzen eng um die Figuren legen, sodass sich die Dynamik des Bildes über die vordere Bildgrenze hinaus in den Raum des Betrachters erstreckt. Zu glauben, dass das Bild siebzig Zentimeter höher war, verkennet vollkommen die Anlage der Komposition.²⁶

In der Forschung hat bisher denn auch weniger das Altargemälde selbst, als vielmehr der von Baglione behaupteten Dekorumsverstoß im Zentrum gestanden. So erhält man in zahlreichen Aufsätzen den Eindruck, dass die erste Version des Evangelisten zu einem Aufbegehren des Künstlers gegen die ästhetischen Normen seiner Zeit stilisiert wurde, während man die zweite lediglich als Zugeständnis an die Konvention verstand.²⁷ Bereits Walter Friedlaender unterstellt dies, wenn er schreibt, „In Caravaggio's second version, 'Saint Matthew' is presented in a much more conventional way than in the first.“²⁸ Auch Hibbard spinnt diese Deutungstradition fort, wenn er von der zweiten Version als „more decorous“²⁹ spricht. Sebastian Schütze hatte im zweiten Bild des inspirierten Evangelisten sogar die „Wiederherstellung von Hierarchie“ entdecken wollen, bei der Matthäus seine Dignität als hochverehrter Märtyrer und Evangelist wiedergewonnen habe.³⁰ Diese Beschreibungen leuchten durchaus ein, auch wenn es so wirkt, als ginge es dabei weniger um ein gelungenes Gemälde als um Befehl und Gehorsam gegenüber den Auftraggebern.



3 Caravaggio, *Matthäus*, 1599, zerstört

Im Unterschied zu dieser Dramaturgie eines ‚retour à l'ordre‘ sei hier die Perspektive umgekehrt und ein politischer Gehalt beider Versionen in Anspruch genommen. Berechtigter Anknüpfungspunkt ist Caravaggios Freundschaft mit dem Buchhändler Gabrielli und dessen Verkauf reformatorischer Literatur, auf den hier nochmals verwiesen sei. Zudem hatte der Maler in seinem bereits zuvor für die Kapelle entstandenen Gemälde der *Berufung des hl. Matthäus* für einen der dargestellten Zöllner auf ein Motiv aus Holbeins *Imagines mortis* zurückgegriffen und damit ein reformatorisches Vorbild genutzt, das auf dem römischen Index stand.³¹ In den *Imagines mortis* setzt sich der Basler Maler immer wieder polemisch mit der katholischen Kirche auseinander und bedient sich in geradezu schonungsloser Weise einer antiklerikalen Rhetorik.³²

Bisher hat die äußere Gestalt des Buches vor Matthäus und die Rolle des Schreibens als materiellem Aufzeichnen für die Interpretation des Altargemäldes aus der Contarelli-Kapelle keine Rolle gespielt. Eilig hat sich Matthäus an den Tisch begeben, um die Worte des himmlischen Boten niederzuschreiben. Seine hell erleuchtete Stirn erzählt von seiner Inspiration, seine Haltung ist provisorisch. Während sein linkes Knie auf einem hölzernen Hocker ruht, stützt er sich auf seinem rechten Bein ab. Er hat sich noch nicht einmal die Zeit genommen, Platz zu nehmen.³³ Die frohe Botschaft verträgt keinen Aufschub. Nur selten hat ein Künstler die Unmittelbarkeit des Geschehens derart überzeugend zum Ausdruck gebracht.

Die Grundlage dieser Bilddramaturgie bildet die Schilderung des Evangelisten durch Jacobus de Voragine in der *Legenda aurea*. In der Heiligenvita wird die „besondere Hoheit“ des Matthäusevangeliums hervorgehoben, das man damals als das erste und über allen anderen stehende erachtete.³⁴ Bereits die Kirchenväter haben Matthäus’ „Eile seines Gehorsams“ betont. In der italienischen Ausgabe der *Legenda aurea* von 1565 ist von „velocità di obediencia“ die Rede und der Autor beschreibt, wie der Evangelist bei seiner Berufung die Arbeit in der Zollstation unvollendet zurückgelassen habe, um Christus ohne Umschweife nachzufolgen.³⁵ So wie Matthäus bei seiner Berufung ‚stante pede‘ folgt, so umstandslos notiert er im Inspirationsgemälde die Worte des Himmlischen ohne jede Verzögerung. Das Mysterium der Entstehung des Neuen Testaments bildet das eigentliche Thema des Gemäldes.³⁶ „Denn jede Schrift“, so heißt es im *Handbüchlein* des Erasmus, „[...] ist von Gott inspiriert und hat Gott zum Urheber.“³⁷

Aber wie kann man den göttlichen Ursprung des Evangeliums und die zu seiner Niederschrift nötige Inspiration überhaupt darstellen? In der Tradition gibt es unterschiedliche Bildmetaphern, wobei die Göttlichkeit der Botschaft zumeist durch den Charakter des Überbringers anschaulich gemacht wird.³⁸ So kann die Taube des Heiligen Geistes auf der Schulter des Evangelisten sitzen. Ein Engel steht neben oder hinter ihm. Jener spricht oder scheint zu flüstern. Caravaggio verfährt anders. Er verdeutlicht Grenze und Sprung, die bei einem solchen Diktat stattfinden. Dabei besticht seine Erzählung durch eine darstellerische Pointe, wenn der Maler eine schmale Treppenstufe bis an die untere Bildgrenze führt und der Hocker, auf dem das Knie des Evangelisten ruht, über die ästhetische Grenze hinaus in den Raum des Betrachters ragt. Hieraus geht hervor, dass der in Tunika und Toga gekleidete Matthäus so hektisch an den Tisch gestürzt ist, dass er nicht bemerkt, in welcher prekären Situation er sich damit begeben hat. Indem er sein Knie auf den Hocker setzt, muss dieses Möbel das gesamte Gewicht des Mannes tragen. Schon im nächsten Moment könnte das Ungleichgewicht den Evangelisten stürzen lassen, wodurch er über die Stufe hinaus in den Raum des Betrachters fiel.³⁹ Beugte sich Matthäus nach vorn, um zu schreiben, verlöre er das Gleichgewicht. Caravaggio zielt mit der Inszenierung eines möglichen Sturzes zunächst auf die Überwältigung des Rezipienten und mobilisiert das Körpergefühl des Betrachters, indem er den Raum unterhalb des Bildes als Ort dieses dräuenden Ereignisses

aktiviert. Im Kontext der Kapelle landete Matthäus also geradewegs auf der Mensa des dortigen Altars. Blickt man noch einmal auf das verlorene Berliner Bild zurück, sticht das Motiv der Instabilität bereits hier auf geradezu groteske Weise ins Auge, hat der Savonarola- oder Scheren-Stuhl im unteren Bereich doch nur eine Hälfte – nur weil sich der Engel gegen den Evangelisten lehnt, fällt dieser nicht um.

Das Paradox der Zeit

Um der Rhetorik der Überwältigung für sein Altargemälde eine überzeugende Wirkung zu verleihen, hat der Maler für den Betrachter in der Contarelli-Kapelle einen idealen Standort vorgesehen, der sich auf Augenhöhe mit der steinernen Stufe befindet.⁴⁰ Dem Rezipienten wird damit eine Untersicht zugewiesen und Demut abverlangt. Erst dann öffnet sich die ästhetische Grenze des Bildes hin zum Raum des Rezipienten. Während sich die hölzerne Verstrebung des Tisches nahezu auf Augenhöhe befindet, blicken wir von unten zum aufgeschlagenen Buch. Ob und was auf der Seite bereits notiert ist, können wir nicht erkennen und wird uns in seiner Heiligkeit vorenthalten. Dieses kalkulierte Spiel mit der Rezeption oder, besser noch, mit ihren Grenzen ist Teil einer ungewöhnlichen Bilderzählung, bei der es um den Akt der Inspiration als eine besondere Form der Berührung zwischen Matthäus und dem Göttlichen geht. Ja mehr noch, den spezifischen Charakter dieser Begegnung anschaulich vor Augen zu führen, stellt die eigentliche Herausforderung dar. Matthäus hat seine Feder in ein Tintenfass getunkt, um die Darlegungen des Engels niederzuschreiben. Die Spannung seiner Körperhaltung wie auch sein konzentrierter Gesichtsausdruck vermitteln einen angestrengten Eindruck. Dabei fällt auf, dass der Künstler einen gewissen Widerspruch inszeniert. Während das Gewand dem historischen Dekor folgt und Matthäus ‚all’ antica‘ gekleidet darstellt, entstammen seine Schreibutensilien mit Feder und Tintenfass der Zeit Caravaggios. Dies betrifft sowohl die Schreibgeräte als auch die äußere Gestalt des Buches.

Im Unterschied zum Evangelisten erscheint der Engel geradezu unbekümmert, jedoch nicht weniger beeindruckend als der durch ihn inspirierte Autor.⁴¹ Er schwebt und steht gleichsam in der Luft. Dabei hat er den Mund zum Sprechen geöffnet und vollführt eine rhetorische Geste des Aufzählens.⁴² Aufmerksam hört Matthäus zu. Allerdings nimmt er die Nähe des Himmlischen nicht visuell, sondern lediglich dessen Stimme wahr. Das Göttliche befindet sich jenseits der Sichtbarkeit. Gleichwohl zeigt der Maler einen Lichtpunkt im rechten Auge des alten Mannes, dessen Ursprung sich links oben befinden muss, und der dessen Inspiration insofern zum Ausdruck bringt, als die Augen des Evangelisten



4 Mario Cartaro (nach Marco Pino), *Verkündigung an Maria*, 1571, Kupferstich, 385 × 243 mm, London, British Museum, Inv. 1869,0410.14



5 Dichter und Musen, 5. Jahrhundert, Elfenbeinrelief, 29 × 7,5 cm (je Platte), Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques et Romaines, Inv. SMD. 46

sticht die reduzierte Gegenständlichkeit des Gemäldes ins Auge. Nur Tisch, Hocker, Buch und Schreibutensilien sind auf den ersten Blick repräsentiert – und doch ist die Darstellung rätselhaft. Seine künstlerische Bedeutsamkeit erhält das Bild denn auch weniger aus den genau beschriebenen Gegenständen als vielmehr aus der Gegenüberstellung des Evangelisten mit dem Engel, der sich dem alten Mann angenähert hat. Dem Gegensatz beider Personen entspricht die Spannung zwischen Zeit und Ewigkeit.⁴⁶ Dabei verdeutlicht das Alter des Evangelisten die vergehende Zeit, während die Jugend des Himmlischen die Zeitlosigkeit andeutet. In der Tat erscheint das um den Engel rauschende Tuch wie eine Zeitlupenaufnahme, während der in den Betrachtterraum stürzende Hocker Plötzlichkeit im Sinne des Umschlagens und Beschleunigung zum Thema macht.⁴⁷ Dadurch wird eine anschauliche Differenz markiert, die uns als in der Kapelle stehende Betrachter in die Welt vergänglicher Momente versetzt, während wir nach oben in einen zeitlosen Raum blicken, der augenscheinlich anderen Gesetzen gehorcht.

Die Zeit im Bild steht still und ist doch in Bewegung. In Caravaggios Gemälde ist die menschliche Welt der göttlichen gegenübergestellt. Der Engel schwebt, Matthäus hingegen bedarf der Stützen, denn seine Welt wird durch Tragen, Lasten und Fallen bestimmt. All diese Momente werden deutlich

verschattet sind und deutlich machen, dass er in die Dunkelheit schaut.⁴³

Irving Lavin hat als Vorbild für Caravaggio auf Darstellungen der Verkündigung an Maria verwiesen und einen Kupferstich (Abb. 4) von Mario Caturo nach Pino da Siena aus dem Jahre 1571 als mögliche Quelle benannt. Der Barockforscher bezeichnet diesen Typus einer sich umwendenden und zugleich aufblickenden Figur als „back-handed Annunciation(s)“.⁴⁴ Dieses Motiv ist, wie Lavin selbst schreibt, bereits antiken Ursprungs (Abb. 5) und repräsentiert den inspirierten Dichter. Was christliche und pagane Überlieferung dabei verbindet, ist der Versuch Inspiration als spirituelles Ereignis im Inneren des Menschen darzustellen. Der Eindruck eines gleichberechtigten Dialogs, der den Engel vermenschlichen würde, muss vermieden werden. Aus diesem Grund ist es nötig, die Figur des Engels sowohl außerhalb des Sichtbarkeitsbereichs der zu inspirierenden Person als auch in der Luft schwebend darzustellen, womit die Geistigkeit des Vorgangs veranschaulicht wird.

Caravaggios Darstellung des *Evangelisten Matthäus* stellt auf den ersten Blick ein unspektakuläres Bild dar, das in seiner extremen Sachlichkeit dem Stilideal der ‚brevitas‘ folgt.⁴⁵ So



6 Caravaggio, *Das Emmausmahl*, 1601, Öl auf Leinwand, 141 × 196,2 cm, London, National Gallery, Inv. NG172

herausgestellt. Dem Evangelisten steht ein Sturz bevor. Seine Ruhestellung wird nicht mehr lange andauern. Der Engel indes existiert in einer schwerelosen Welt der Entschleunigung. Sein Gewand steht im Gegensatz zur schlaff herabhängenden Kleidung des Matthäus. Dem Schweben wird die Erden schwere gegenübergestellt. Darüber hinaus macht der Kontrast von Engel und Evangelisten deutlich, dass für unsere Wahrnehmung Zeit und Bewegung nicht voneinander zu trennen sind. Ohne Bewegung bliebe die Zeit unsichtbar und nur indirekt ist sie erleb- und darstellbar. Sie konstituiert die Identität des Menschen.

Kein zweiter Theologe hat mit dem Problem der Zeit derart gerungen wie Augustinus in seinen *Bekenntnissen*. Einmal hält er in seinen Reflexionen sogar inne, um angesichts seiner eigenen Gedanken festzustellen, dass sich sein Staunen in Hinsicht auf die Unbegreiflichkeit der Zeit in ein Erschrecken verwandelt habe.⁴⁸ Der Kirchenvater kritisiert im elften Buch jene Zeitkonzeption, die Zeit als Abfolge von Jetztpunkten oder immerwährende Kreislaufbewegung der Planeten verstehen will, welche die Präsenz der äußeren Wirklichkeit garantieren sollen. Folgt man dem spätantiken Theologen, besitzen wir keinen direkten Zugang zu ihr, sondern nur zu den Wahrnehmungspartikeln, die statt der eigentlichen Wirklichkeit vorbeiziehen.⁴⁹ Nicht nur extremer Tenebrismus, sondern auch das bevorstehende plötzliche Umschlagen der Zeit gehören zu den Grundlagen caravaggesker Ästhetik, der es um die Zuspitzung von Bildlichkeit als Wendepunkt und als Hervortreten des ‚momentum crucis et salutis‘ zu tun ist. Das Kontinuum der Zeit bricht auf für die Gegenwart des Göttlichen und wird Offenbarung. Innen wird Außen, aktiv wird passiv und das Heilige tritt in Erscheinung.

Caravaggios Augenblickskonstruktion beschreibt eine Schwelle, über die wir jedoch nicht hinausgelangen. So besteht die Pointe seiner Darstellung nicht nur in Zuspitzung, sondern auch in Verunklärung der Zeitlichkeit, zeigt das Gemälde in Bezug auf Matthäus doch den letzten Moment der



7 Caravaggio, *Das Emmausmahl*, Detail: Fruchtschale, 1601, Öl auf Leinwand, 141 x 196,2 cm, London, National Gallery, Inv. NG172

Stabilität und den ersten der Labilität zugleich. Der Maler inszeniert das Paradox der Zeit als Gleichzeitigkeit von Verharren und Vergehen. Wie der Kirchenvater Augustinus meldet er in seinem Bild Zweifel an, ob bei der Begegnung mit dem Göttlichen die Zeit als Abfolge von Jetztpunkten zu begreifen und unter Maßgabe der Gegenwart zu denken ist. Im Gemälde erscheint die Zeit als rätselhaftes Ereignis, bei dem sich Vergangenheit und Zukunft treffen, um die Gegenwart aufzulösen.⁵⁰

Caravaggios ‚conpetto‘ evoziert mit Augustinus das Wesen der Zeit als ein Werden ohne Sein, aber auch als Umschlagen in die erfüllte Gegenwart des Göttlichen.⁵¹ So ist es kein Zufall, dass der Maler dieselbe Metapher des Stürzens im Londoner *Emmausmahl* (Abb. 6) ein-

gesetzt hat. Über den reich gedeckten Tisch ragt eine Fruchtschale (Abb. 7) so weit hinaus, dass sie eigentlich herabfallen müsste – doch die indes, scheinbar schwebend, stillsteht. Ein weiteres Mal wird das Voranschreiten der Zeit aufgehoben, indem wir gleichzeitig den letzten Moment des Stillstands und den ersten des Herabstürzens erleben. Zugleich öffnet sich die Zeit für die Gegenwart des Göttlichen und den Jüngern gehen „die Augen auf“⁵², wenn Christus das Brot segnet. Der Maler stellt insofern einen Moduswechsel von aktiv zu passiv dar, als die Jünger nicht das Göttliche erkennen, sondern es vernehmen, weil es sich ihnen offenbart. Auch im Emmaus-Gemälde verdeutlicht der Maler die durch Christus erfüllte Gegenwart mittels einer Zeitmetapher.⁵³

Zieht man dieses komplexe Spiel mit der Bildzeit hinzu, ist bemerkenswert, wie simpel das Gemälde des Evangelisten auf den ersten Blick erscheint. Es wirkt beherrschbar, da nur wenige Gegenstände dargestellt sind. In Wirklichkeit ist genau das Gegenteil der Fall. Caravaggio verdeutlicht Ergriffenheit. Nimmt man die dargestellte Inspiration des Evangelisten als eine exemplarische Allegorie der Gotteserkenntnis, so wird nicht nur ein Geheimnis inszeniert, sondern zugleich dessen Unbegreiflichkeit erwiesen. Um diesen Umstand darzustellen, hat der Maler die Spannung von Form und Inhalt in Szene gesetzt. Erst äußerste Schlichtheit macht Erhabenheit erfahrbar. Caravaggio folgt der Poetik des Neuen Testaments, die aus dem inneren Zusammenhang und Umschlagen von ‚humilis‘ in ‚sublimis‘ besteht. Um es einmal mehr mit den Worten des Erasmus zu sagen: „Was niedrig ist, das ist die Bescheidenheit der Rede, die unter fast armseligen Worten ungeheure Geheimnisse verschließt.“⁵⁴

Zugleich wird im Altargemälde die Inspiration des Evangelisten insofern als eine besondere Form der Gotteserfahrung deutlich, als die Begegnung mit dem Himmlischen immer auch an die spezifischen Möglichkeiten menschlicher Sinne gebunden ist. Diese stellen die Voraussetzung der ‚unio mystica‘ dar.⁵⁵ Dass der Glaube aus dem Hören entsteht, ist ein christlicher Topos und hat seine prägnanteste Formulierung im Römerbrief des Paulus erfahren: „Fides ex auditu“⁵⁶. Gottes Wort bedarf des Hörens. Jesaja schreibt im Alten Testament: „Jeden Morgen lässt Gott mich aufwachen mit dem Verlangen, ihn zu hören. Begierig horche ich auf das, was er mir zu sagen hat. Er hat mir das Ohr geöffnet und mich bereitgemacht, auf ihn zu hören.“⁵⁷ Hören verpflichtet. Es bedeutet, Folge zu leisten. Offensichtlich entspricht dem ‚auditus‘ der innere Mensch.

Auch für Augustinus ist Transzendenzenerfahrung ohne die Ansprache Gottes, ohne seine Stimme in uns und ohne unser inneres Ohr, unmöglich. Mit ihr geht ein Sprung von außen nach innen einher. „Und diese deine nur für den Augenblick geschaffenen Worte verkündete das äußere Ohr dem vernünftigen Geiste, dessen inneres Ohr auf dein ewiges Wort eingestellt ist. Der Geist aber verglich die nur in der Zeitlichkeit tönenden Worte mit deinem schweigenden ewigen Worte und sagte: Etwas anderes ist dieses, etwas ganz anderes. Jene Worte sind tief unter mir, ja sie sind eigentlich gar nicht, denn sie fliehen und vergehen, aber das Wort meines Gottes bleibt über mir in Ewigkeit.“, heißt es im elften Buch der *Bekenntnisse*.⁵⁸ Um eine solche innere Transzendenzenerfahrung vor Augen zu führen, hat sich Caravaggio einer wunderbaren Metapher bedient. So ist es kein Zufall, dass sich im Gemälde zwei Arten des Hörens gegenüberstehen. Zunächst glaubt man, dass sich die gut sichtbaren Ohren des Evangelisten und des Engels gegenüberstehen. Aber in Wirklichkeit sind es nicht zwei, sondern drei Ohren, die es zur Kenntnis zu nehmen gilt.

Wenn sich der Evangelist umdreht, um sich in Richtung der Stimme des Engels zu wenden, erkennen wir deutlich sein rechtes Ohr. Achtet man nun auf das Gesicht des Engels entdeckt man das zweite, um schließlich in dessen gebauchtem Gewand ein drittes, in Form einer Ohrmuschel in vergrößertem Format, wahrzunehmen. Während sich die fließende Bewegung des Gewandes in der Fläche ereignet, weist der Unterkörper des Engels deutlich zurück in den dreidimensionalen Bildraum. Dabei durchstößt er die mit dem schwebenden Gewand einhergehende Fläche auf eine Weise, als würde er einen imaginären Gehörgang verlassen. Dergestalt wird auf das innere, spirituelle Hören angespielt, verbindet der Maler doch auf paradoxe Weise die Durchdringung von innen und außen, vom gleichzeitigen Ein- und Austreten des Wortes. Um dieses Konzept inneren Hörens hervorzuheben, hat der Maler einen deutlichen formalen Hinweis gegeben, zeigt doch der letzte Teil des Engeltengewandes auf das zweite, sichtbare und nur angedeutete Ohr des Evangelisten. Auf diese Weise wird ersichtlich, dass es ein Hören des ‚homo interior‘ und ‚exterior‘ gibt. Gottes Wort bedarf eines besonderen, eines inneren Hörorgans. An zahlreichen Stellen der *Bekenntnisse* greift Augustinus auf das Bild des inneren oder geistigen Ohres zurück, um die Besonderheit der Gotteserfahrung zu charakterisieren. Die Begrenztheit der äußeren Sinne stellt ein zentrales Thema christlicher Anthropologie dar und wird auch von Erasmus im *Handbüchlein* benannt, wenn es heißt: „Nichts von dem, was du mit den Ohren hörst, mit den Augen vor dir siehst, mit den Händen greifst, ist so wahr, so sicher und unzweifelhaft wie das, was du in diesen Schriften liest [...]“.⁵⁹ Der Reformator verwendet diese Metapher für den ‚auditus‘, wenn er von der „göttlichen Stimme spricht, die das innere Ohr vernimmt“.⁶⁰

Um das Ereignis göttlicher Inspiration im Sinne einer ‚unio mystica‘ sinnbildlich darzustellen, wählt Caravaggio die Metapher des Sturzes. Drehte sich Matthäus um, um die Worte des Engels aufzuschreiben, verlagerte sich sein Gewicht nach vorn und er verlöre das Gleichgewicht. Der angedeutete Sturz ist Metapher für die Überwältigung durch die göttliche Botschaft – aus ‚stasis‘ wird ‚ékstasis‘.⁶¹ Um das Evangelium zu verfassen, bedarf es eines solchen Sturzes ins Bodenlose, bei dem sich alles verkehrt und das Innen zum Außen wird. Auch wenn Caravaggio das Unsichtbare nicht sichtbar machen kann, so deutet er das Unbegreifliche doch immerhin an. Er findet eine Bildmetapher, die uns die Grenze des Darstellbaren vor Augen führt. Den Verlust des Gleichgewichts und den Sturz nach Innen erlebt nur Matthäus; was das aber bedeutet, erfahren wir nicht. Für die Existenz der Heiligen Schrift ist die Konsequenz des Sturzes jedoch von immenser Bedeutung, denn der Sturz in die Inspiration stellt nichts weniger als die Voraussetzung für die Überlieferung des Neuen Testaments dar. Mag uns die Szene auch den Akt von dessen Entstehung vor Augen führen, ist für dessen Verbreitung das mate-

rielle Buch von entscheidender Bedeutung und Voraussetzung für dessen Rezeption. Inspiration allein reicht nicht – es bedarf eines Buches!

Das geöffnete Buch

Die Interpretation könnte hier ein Ende finden. Caravaggio hätte ein würdiges Altargemälde zur Kapelle beigeleitet, das auf anspruchsvolle Weise die Entstehung des Evangeliums und Inspiration als spezifische Transzendenzerfahrung vor Augen führt. Aber was hat es mit dem Buch auf sich, welches das verborgene Zentrum des Bildes darstellt? Es bedarf seiner Existenz, um von Christi Opfer und Heilstat zu erfahren. Mit seiner Linken hält der Evangelist das Tintenfass und mit seiner Rechten die Feder. Das vor ihm liegende und aufgeschlagene Buch steht zur Nutzung bereit. Es ist im oberen Teil mit einem Ring versehen, der durch seine helle Kreisform vor dunklem Hintergrund deutlich hervorgehoben wird. Gleichwohl bleibt schwer zu entscheiden, wie wir diesen Ring am vorderen Buchrand zu beurteilen haben. Handelt es sich überhaupt um einen Ring, der aus Messing oder einem anderen damals üblichen Metall besteht? Oder handelt es sich vielmehr um eine lederne Schlaufe, deren Form sich dadurch ergeben hat, dass sich der größere Teil des Lederbändchens nun unter dem Buchdeckel befindet? Dafür spräche, dass am unteren Ende des Einbandes ein weiteres Lederbändchen befestigt ist, um das Buch verschließen zu können, damit es keinen Schaden während seiner Aufbewahrung nimmt. Diese Schlaufe ist derart auffällig ins Bild gesetzt, dass ihr in formaler Hinsicht die Aufgabe zufällt, die Gestalt des Buches hervorzuheben und damit dessen materielle und alltägliche Qualität. Schon die äußere Gestalt des Buches ist aufschlussreich und verlangt weitere Betrachtung. Es erscheint schmucklos und stark frequentiert worden zu sein, da sich am unteren Ende die Buchseiten vom Gebrauch angehoben haben, so als wäre es wieder und wieder gelesen worden. Ist man durch diese auffälligen Details für die Gestalt des Buches sensibilisiert, lassen sich in dessen Zusammenhang weitere Beobachtungen anstellen.

So bezeichnet die Tischkante präzise die ästhetische Grenze im Sinne des Berührungspunktes von ‚sacrum‘ und ‚profanum‘.⁶² Präzise an jener Stelle, wo das Buch über den Tisch hinaus in den Raum des Betrachters ragt, findet sich der Umschlagpunkt von Transzendenz in Immanenz. Ist man auf alle diese Details aufmerksam geworden, gilt es eine wichtige Entdeckung zu machen. Macht Caravaggios Inszenierung des Buches nicht deutlich, dass das Evangelium bereits zum Zeitpunkt seiner Entstehung allen Menschen gehört? Der Künstler verleihe dann in seinem Gemälde implizit der Forderung nach Zugänglichkeit der Bibel Ausdruck und würde dies zugleich geschickt verbergen. Der kritische Inhalt verbleibt in der Latenz. Und dies mit gutem Grund, denn führt man sich das Motiv eines Buches vor Augen, das sich erkennbar in Benutzung befindet, so stellt sich die unausweichliche Frage, ob die Bibel nicht allen Menschen zugänglich sein sollte – umso mehr, als der Text des Evangeliums dem Christen die Gottesbegegnung ermöglicht. Dessen Lektüre bedeutet einen Weg nach Innen und damit von der Immanenz in die Transzendenz. Dafür bedarf es keines Priesters, sondern realer Zugänglichkeit. Wozu sonst dient jene von allen Kirchenvätern gerühmte Qualität großer Einfachheit des Evangeliums?

Dass eine solche Anspielung auf die Forderung der Laienlektüre nur implizit erfolgen konnte, hängt mit der Gegenreformation zusammen. In der Sitzung des Tridentinums vom 26. Februar 1562 werden mit Bezug auf die Lektüre zahlreiche restriktive Empfehlungen ausgesprochen. Weder dürfen volkssprachliche Bibeln ohne Erlaubnis gelesen, noch verkauft werden. Ausdrücklich werden Neudrucke verboten, die nicht mit Erlaubnis des heiligen Officiums entstünden. Selbst Ordensgeistlichen sind Lektüre und Kauf volkssprachlicher Bibelausgaben ohne Erlaubnis ihrer Oberen ausdrücklich untersagt. Papst Clemens VIII. bestätigt in einer Bulle aus dem Jahre 1595 alle diese Vorschriften.⁶³

Mit dem Problem der Laienlektüre hat meine Deutung eine eminent politische Wendung genommen: So hat die dissimulierende Bildsprache von Caravaggios Altargemälde vermutlich mehr Menschen aus- als eingeschlossen. Mit der Frage nach Zeit und Zeitlichkeit begibt man sich ins Zentrum von Caravaggios Bildpoetik. Im Anschluss an Augustinus geht mit dieser Konzeption der Gleichzeitigkeit von Verharren und Vergehen die Möglichkeit einer spezifisch christlichen Bildpoetik einher, in der die aristotelische Konzeption der Handlung als Einheit von Zeit und Raum zurückgewiesen wird. In einem ontologischen Sinne geschieht dies als Aufhebung der Identität des Wirklichen, um göttlicher Offenbarung Platz zu machen. Zugleich wird im Altargemälde das Hören gegenüber dem Sehen, der innere gegenüber dem äußeren Menschen nobilitiert. Die übergroße Form der Ohrmuschel stellt gleichsam einen Platzhalter für den ‚homo interior‘ dar.

Wenn wir glauben, schon alles über das Evangelium, über wiederhergestellte Hierarchie und Dekorum zu wissen, verschließt sich der Inhalt des Bildes. Es sollte jedenfalls deutlich geworden sein, warum sich in der Lektüre des Evangeliums eine Gottesberührung ereignen kann, die den Leser „[...] erfüllt, belebt, fortreißt und auf unsagbare Weise verwandelt“. ⁶⁴ Zugleich war es der Anspruch der Interpretation zu zeigen, dass die Kunst des Lombarden die christliche Malerei an ihre Grenzen führt. Eine im Sinne des Erasmus verstandene Kunst will zeigen, dass das Sehen seinen Preis hat und dass die Darstellung des Sichtbaren notwendig Gefahr läuft, das Unsichtbare zu verstellen. In Caravaggios Gemälde berühren wir die Transzendenz von innen. Jede gelungene Bildformulierung bedeutet in diesem Sinne eine Selbstbescheidung, stehen wir doch diesseits der Grenze. ⁶⁵ Das Gemälde stellt eine Schwelle dar, die wir nicht überschreiten können. Es deutet an, was sich doch nicht begreifen lässt.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag ist meinem Freund Guillaume Cassegrain gewidmet, dem ich eine interessante Diskussion des Bildes und den Hinweis auf die visuelle Metapher des Ohres schulde. Vgl. Silvana Seidel Menchi, *Erasmus als Ketzer. Reformation & Inquisition im Italien des 16. Jahrhunderts*, Leiden 1993, S. 359.
- 2 Ebd., S. 360–362.
- 3 Ebd., S. 363.
- 4 Vgl. Irving Lavin, „Divine Inspiration in Caravaggio's two St. Matthews“, in: *The Art Bulletin* 61/1 (1974), S. 59–81, hier S. 79. Dem folgt u. a. Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 132.
- 5 Bellori beschreibt das Gemälde mit folgenden Worten: „Er gestaltete die Figur des Heiligen, der sein Evangelium schreibt, nach dem Leben und ordnete sie auf dem Hocker gebeugten Knie an; mit den Händen auf dem Tisch taucht er [Matthäus] die Feder in das Tintenfass auf dem Buch. In dieser Haltung wendet er das Gesicht nach links dem Engel zu, der auf Flügeln in den Lüften schwebt, mit ihm spricht und ihm ein Zeichen gibt, indem er mit der Rechten den Zeigefinger der linken Hand berührt. Der Engel scheint fern jeder künstlichen Farbe [finto] und ist dem Heiligen auf seinen Flügeln schwebend zugewandt, Arme und Brust entblößt, mit einem weißen, sich bauschenden Schleier, der ihn vor dem Dunkel des Hintergrunds umfängt.“ Giovan Pietro Bellori, *Vita di Michelangelo Merisi da Caravaggio / Das Leben des Michelangelo Merisi da Caravaggio*, übers., hrsg., komm. und mit einem Essay versehen von Valeska von Rosen, Göttingen 2018, S. 31.
- 6 Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle „cose naturali“*, Turin 2006, S. 373.
- 7 Klaus Unterburger, „Volkssprachliche Übersetzungen der Bibel im 15. und 16. Jahrhundert. Die Entstehung von Interpretationsvarianten der Heiligen Schrift und die Frage des Auslegungsmonopols der Kirche“, in: *Wahrheit – Geschwindigkeit – Pluralität. Chancen und Herausforderungen durch den Buchdruck im Zeitalter der Reformation*, hrsg. von Jan Martin Lies, Göttingen 2021, S. 163–180, hier S. 172.
- 8 Dabei handelt es sich um die erste Übersetzung, deren Grundlage nicht die lateinische Vulgata bildete. Nicht nur, dass sich die Widmung an Frankreichs König Franz I. des lutherischen Gegensatzes von Gesetz und Gnade bedient, sondern auch die Holzschnitte von Mateo da Treviso folgen antirömischen Vorbildern der Basler Ausgabe von Luthers Neuen Testaments aus dem Jahre 1523, das von Hans Holbein illustriert wurde. Ebd., S. 168. Antonio Brucioli ist eine weitestgehend vergessene Persönlich-

- keit, die katholischer ‚damnatio memoriae‘ zum Opfer gefallen ist. Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471–1605)*, Bologna 1997, S. 29–32 und S. 34–39.
- 9 Zur Editionsgeschichte ebd., S. 36–39.
- 10 Vgl. Unterburger 2021 (wie Anm. 7), S. 168. Außerdem: Edoardo Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano 1992, S. 465.
- 11 Vgl. Lucia Felici, „Leggere il nuovo testamento nell’Italia del primo Cinquecento. Le edizioni di Erasmo e di Antonio Brucioli“, in: *Verso la riforma. Criticare la chiesa, riformare la chiesa (XV–XVI secolo)*, hrsg. von Susanna Peyronel Rambaldi, Turin 2019, S. 295–314. Außerdem: Seidel Menchi 1993 (wie Anm. 1), S. 358–360.
- 12 Erasmus von Rotterdam, *In Novum Testamentum Praefationes. Vorreden zum Neuen Testament*, übers., eingel. und mit Anmerkungen versehen von Gerhard B. Winkler, in: *Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt ²1990, Bd. 3, S. 1–115, hier S. 15.
- 13 Erasmus von Rotterdam, „Mehrere tausend Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten (Auswahl)“, übers., eingel. und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in: *Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt ²1990, Bd. 7, S. 358–633, hier S. 590.
- 14 Lediglich Lothar Sickel hat dieses Problem im Kontext der Holbeinschen *Imagines mortis* benannt. Vgl. Lothar Sickel, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten/Berlin 2003, S. 129–130.
- 15 Art., „Ottaviano Gabrielli“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 51 (1998), S. 110–111, abrufbar unter: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-gabrielli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ottaviano-gabrielli_(Dizionario-Biografico)) (07.12.2020)
- 16 Am 26. Dezember des Jahres 1601 erwarb er die Bibliothek von Giacomo Jacobelli, die nicht weniger als 907 Titel und zahlreiche Werke von Giordano Bruno enthielt. *Dizionario* 1998 (wie Anm. 15), S. 110. Zur Bedeutung der Malerei bei Giordano Bruno: Nuccio Ordine, *Die Schwelle des Schattens. Literatur, Philosophie und Malerei bei Giordano Bruno*, Würzburg 2009.
- 17 Zu den römischen Archivalien, die Caravaggio und Gabrielli gemeinsam betreffen vgl. *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, hrsg. von Michele di Sivo und Orietta Verdi, Ausst.-Kat. Archivio di Stato di Roma, Rom 2011, Nr. 44 (S. 257–258), 45 (S. 258–259), 47 (S. 259), 56 (S. 263), 57 (S. 263), 61 (S. 263–264). Man wird sagen müssen, dass alle Archivalien die Konfliktbereitschaft der Freunde zum Ausdruck bringen. Wenn es sich bei diesen Straftaten lediglich um registrierte handelt, als wie zahlreich soll man deren Anzahl dann im Ganzen beurteilen?
- 18 An erster Stelle ist hier die Studie von Ferdinando Bologna zu nennen, der dem Künstler eine gewisse Nähe zu den aufklärerischen Debatten im Umfeld von Galileo Galilei zuspricht und profilierte Denker wie Erasmus von Rotterdam und Giordano Bruno für seine Deutungen hinzuzieht. Vgl. Bologna 2006 (wie Anm. 6).
- 19 Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955, S. 122–130.
- 20 Siehe die Dokumentation des Auftrages bei: Herwarth Röttgen, „Giuseppe Cesari, die Contarelli-Kapelle und Caravaggio“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27, 3/4 (1964), S. 201–227; ders., „Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28, 1/2 (1965), S. 47–68; außerdem: Creighton Gilbert, *Caravaggio and His Two Cardinals*, Pennsylvania 1995, S. 159–189.
- 21 Röttgen 1964 (wie Anm. 20), S. 201–227, hier S. 208.
- 22 „[...] e non era a veruno piaciuto [...]“ Giovanni Baglione, *Le Vite de’ Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a’ tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, hrsg. u. komm. von Jacob Hess und Herwarth Röttgen, Vatikanstadt 1995, S. 137.
- 23 Bereits um 1599 könnte die erste Fassung des *Matthäus* zur Aufstellung gekommen sein, die dann in den Besitz von Vincenzo Giustiniani gelangte oder diesem bereits gehörte. Vgl. Luigi Spezzaferro, „Caravaggio rifiutato? Il problema della prima versione del ‚San Matteo‘“, in: *Ricerche di Storia dell’Arte* 10 (1980), S. 49–64. Ebenso Thomas Schauerte, „Ein erfundener Skandal. Caravaggios ‚Matthäus Giustiniani‘ und ‚Matthäus Contarelli‘“, in: *BilderStreit. Theologie auf Augenhöhe*, hrsg. von Erich Garhammer, Würzburg 2007, S. 245–270. Außerdem: Howard Hibbard, *Caravaggio*, London 1983, S. 141.
- 24 Vgl. Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009, S. 270.
- 25 Ebd., S. 275.
- 26 Selbst wenn das Werk nicht für die Kapelle bestimmt war, wendet von Rosen ein, hätte es dem Maler doch immerhin die Möglichkeit geboten, die Grenzen seiner Dekorumsverstöße auszuprobieren, weshalb die zweite Fassung wesentlich konventioneller ausfiel. Ebd., S. 276. Schon Puglisi hatte das Werk im Diskurs um die Angemessenheit von Heiligendarstellungen und den Regularien des Tridentinums verortet. Vgl. Catherine Puglisi, *Caravaggio*, London 1998, S. 179–180.
- 27 In dieser Beurteilung folge ich Irving Lavin 1974 (wie Anm. 4), S. 79. Lavins Aufsatz liefert die beste ikonografische Herleitung, bleibt aber in Bezug auf die theologische Aussage vage. Sein eigentliches Interesse gilt dem verschollenen Berliner Bild.
- 28 Vgl. Friedlaender 1955 (wie Anm. 19), S. 181.
- 29 Hibbard 1983 (wie Anm. 23), S. 138–148, hier S. 144.
- 30 Vgl. Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*, Köln 2015, S. 112.

- 31 Verf., „Wer ist Matthäus? Eine neue Deutung von Caravaggios ‚Berufung des heiligen Matthäus‘ aus der Contarelli-Kapelle“, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* (2021), S. 6, abrufbar unter: [urn:nbn:de:bvb:355-kuge-577-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:355-kuge-577-2) (10.05.2021). Siehe auch: Sickel 2003 (wie Anm. 14), S. 89–131, hier S. 116.
- 32 Verf., „Schlagkräftige Bilder. Anmerkungen zu Hans Holbein d. J. reformatorischer Bildrhetorik“, in: *Die Reformation. Fürsten, Höfe, Räume*, hrsg. von Armin Kohnle und Manfred Rudersdorf, Stuttgart 2017, S. 276–290, abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6710> (13.06.2021).
- 33 Für den seit der Antike bekannten Typus des inspirierten Autors vgl. Paul Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, S. 306–309, Abb. 178.
- 34 Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, aus dem Lateinischen übers. von Richard Benz, Gütersloh 1999, S. 554–558. S. 557.
- 35 Jacobus de Voragine, *Legendario delle vite di tutti li Santi approvati da la S. Romana Chiesa, tradotto in Bv[u]ona Lingu[u]a*, ins Italienische übers. von Nicolo Manerbio, Venedig 1565, S. 269.
- 36 Peter Bloch, Ursula Nilgen und Else Förster, „Evangelisten“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 10 Bde., Stuttgart 1970, Bd. 4, Sp. 448–517; in: *RDK Labor*, abrufbar unter: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89452> (19.03.2021).
- 37 Erasmus von Rotterdam, „Handbüchlein eines christlichen Streiters“, übers., eingel. und mit Anmerkungen versehen von Werner Welzig, in: *Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 1990, Bd. 1, S. 81. Zur Schriftkonzeption vgl. Erich Auerbach, „Sermo humilis“, in: ders., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 25–53 [zuerst abgedruckt in: *Romanische Forschungen* 64 (1952), S. 304–364].
- 38 Gregor Martin Lechner, „Matthäus“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Brauns, 8 Bde., Freiburg i. Br. u. a. 1968–1976, Bd. 7, Freiburg 1968, Sp. 588–601. Vgl. auch: Anna Magnago Lampugnani, *Favor. Vorstellungen künstlerischer Eingebung in der Frühen Neuzeit* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 47), München 2020, S. 21–37.
- 39 Das Motiv des Stürzens beschreibt auch Ebert-Schifferer 2009 (wie Anm. 4), S. 132, bezieht es jedoch nicht ebenso auf den sich abstützenden Matthäus, noch deutet sie es weiter aus.
- 40 Reinhart Meyer-Kalkus, „Pathos“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, 13 Bde., Darmstadt 1989, Bd. 7, Sp. 193–199.
- 41 Allgemein zu Engelsdarstellungen um 1600 vgl. Malte Goga, *Engel-Bilder. Die Sichtbarkeit von Engelfiguren in italienischer Malerei um 1600*, München 2018.
- 42 Lavin hat überdies auf die Ähnlichkeit der Handstellungen des Engels zu jenen des Sokrates in Raffaels *Schule von Athen* verwiesen, was unmittelbar einleuchtet. Vgl. Lavin 1974 (wie Anm. 4), S. 79.
- 43 Für die Ikonografie des Evangelisten lassen sich weitere Hinweise geben. Das Gesicht des Evangelisten weist große Ähnlichkeit zum Erzvater in Caravaggios Gemälde *Das Opfer Abrahams* auf, welches nur wenige Jahre zuvor entstanden ist. Was die Beinstellung des Evangelisten angeht, sei auf einen Kupferstich von Cornelis Cort nach Frans Floris aus dem Jahre 1563 verwiesen, der zeigt, wie Hercules den Globus von Atlas trägt. Dabei erinnert die Beinstellung Matthäi an das aufgesetzte Knie des Himmels-trägers Atlas, doch anders als jener gewinnt der Evangelist auf diese Weise keine Stabilität. Im Gegenteil begibt er sich in große Gefahr, wenn sein Gewicht auf dem genannten Körperteil ruht und eine punktuelle Belastung zur Folge hat. Diese Beinhaltung ist antiken Ursprungs und von allgemeiner Verbreitung, wenn man an Raffaels *Schlacht von Ostia* und Tizians Gemälde *Lucretia und Tarquinius* denkt, das ebenfalls von Cort gestochen wurde. Es wird jedenfalls deutlich, dass der Maler für sein Bild unterschiedliche Körperhaltungen zu einer neuen Gesamtgestalt zusammenfügt. Spike hat darüber hinaus Tintoretos Gemälde der dem Heiligen Hieronymus erscheinenden Jungfrau Maria als Vorbild benannt. Vgl. John T. Spike, *Caravaggio*, New York 2001, S. 122.
- 44 Vgl. Lavin 1974 (wie Anm. 4), S. 79.
- 45 Vgl. Wilhelm Kühlmann, „Brevitas und politische Rhetorik. Anmerkungen zur stilistischen Pragmatik des 17. Jahrhunderts“, in: *Sprachliche Kürze. Konzeptuelle, strukturelle und pragmatische Aspekte*, hrsg. von Jochen A. Bär, Thorsten Roelcke und Anja Steinhauer, Berlin 2007, S. 89–101.
- 46 Die Gegensätzlichkeit als wesentliches Merkmal von Caravaggios Komposition hat auch Moshe Barasch betont. Ebenso ist ihm auch die Bedeutung der Sinne und des ‚inneren Menschen‘ nicht entgangen, wenngleich er einmal mehr im Vergleich mit Rembrandts *Matthäus* aus dem Louvre eine gegenreformatorische Lesart des Bildes vorschlägt. Die Gestalt des Buches nimmt er nicht zur Kenntnis, weshalb ihm die kritische Botschaft beziehungsweise das Problem der Laienlektüre verborgen bleibt. Vgl. Moshe Barasch, *Das Gottesbild. Studien zur Darstellung des Unsichtbaren*, München 1998, S. 184–195, bes. S. 185 und S. 190.
- 47 Vgl. Kaspar H. Spinner, „Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, S. 169–183. Zur Metaphorik zeitlichen Umschlagens als Ankunft des Göttlichen vgl. Verf., „Bild und Zeit. Überlegungen zur Zeitgestalt von Pieter Bruegels Bauernhochzeitsmahl“, in: *Erzählte Zeit und Gedächtnis. Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, hrsg. von Götz Pochat und Brigitte Werner, Graz 2005, S. 72–81, abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1579> (13.06.2021).

- 48 Augustinus, *Bekenntnisse*. Lateinisch/Deutsch, übers., eingel. und erläutert von Joseph Bernhart. Mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt am Main 1987, S. 669.
- 49 „Der Eindruck, der von den Erscheinungen bei ihrem Vorüberziehen in dir erzeugt wird und dir zurückbleibt, wenn die Erscheinungen vorüber sind, der ist es, den ich messe als etwas Gegenwärtiges, [...]“ Ebd., S. 661.
- 50 Ebd., S. 637–671.
- 51 Ebd., S. 629.
- 52 Lk 24,30–32.
- 53 Topisch wird es zudem, wenn die Darstellung vom Haupt des Holofernes ebenfalls durch eine unmögliche Gleichzeitigkeit bestimmt wird, sind seine Augen doch bereits gebrochen und verweisen auf seinen Tod, während sein Mund einen letzten Seufzer von sich zu geben scheint. Ähnliches gilt für das Bild der *Medusa*. Der Topos besteht in gleichzeitiger Darstellung von Verharren und Vergehen.
- 54 Vgl. Erasmus 1990 (wie Anm. 37), Bd. 1, S. 81.
- 55 Thomas Kobusch, *Christliche Philosophie. Die Entdeckung der Subjektivität*, Darmstadt 2006, S. 70.
- 56 Röm 10,17.
- 57 Jes 50,4–5.
- 58 Transzendenzerfahrung wird zum inneren Dialog, wenn immer wieder vom inneren Ohr die Rede ist. Diese epistemologische Verkehrung innerer und äußerer Wahrnehmung macht Augustinus ohne Unterlass geltend. Vgl. Augustinus 1987 (wie Anm. 48), S. 615.
- 59 Erasmus 1990 (wie Anm. 37), Bd. 1, S. 153.
- 60 Erasmus 1990 (wie Anm. 37), Bd. 1, S. 69.
- 61 Friedrich Pfister, „Ekstase“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, hrsg. von Theodor Klauser, Stuttgart 1959, Bd. 4, Sp. 944–987.
- 62 In den Schriften des Kirchenvaters Gregor von Nyssa stellt in diesem Zusammenhang der Nagel eine Metapher für die Berührung unterschiedlicher Wesenheiten dar, wenn dieser schreibt, die Seele sei durch einen Nagel an die Sinne geheftet. Vgl. Gregor von Nyssa, „Orationes VIII de beatitudinibus. Acht Homilien über die acht Seligkeiten“, in: *Des heiligen Bischofs Gregor von Nyssa Schriften* (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Bd. 56), aus dem Griechischen übers., Kempten/München 1927, S. 236.
- 63 Wolf Hubert, *Index. Der Vatikan und die verbotenen Bücher*, München 2007, S. 27–34.
- 64 Erasmus 1990 (wie Anm. 37), Bd. 1, S. 87.
- 65 Dieses Problem der Grenze des Darstellbaren ist die Grundthese meines Buches zu Pieter Bruegel. Vgl. Verf., *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.

Bildnachweise

- Abb. 1: Caravaggio, *Die Inspiration des Evangelisten Matthäus durch den Engel*, 1602, Öl auf Leinwand, 292 × 186 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f/The_Inspiration_of_Saint_Matthew-Caravaggio_%281602%29.jpg (21.06.2021)
- Abb. 2: Jacob Cornelisz. Cobaert, *Matthäus mit dem Engel*, 1587–1602 (Engel später v. Pompeo Ferrucci ergänzt), Rom, SS. Trinità dei Pellegrini: Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen - Staunen - Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 119, Abb. 73
- Abb. 3: Caravaggio, *Matthäus*, 1599, zerstört: Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Caravaggio_-_Saint_Matthew_and_the_Angel_-_c._1602.jpg (21.06.2021)
- Abb. 4: Mario Cartaro (nach Marco Pino), *Verkündigung an Maria*, 1571, Kupferstich, 385 × 243 mm, London, British Museum, Inv. 1869,0410.14: © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0, keine Änderungen, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1869-0410-14 (21.06.2021)
- Abb. 5: *Dichter und Musen*, 5. Jahrhundert, Elfenbeinrelief, 29 × 7,5 cm (je Platte), Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités Grecques et Romaines, Inv. SMD. 46: © Musée du Louvre / Edouard Dontenville
- Abb. 6: Caravaggio, *Das Emmausmahl*, 1601, Öl auf Leinwand, 141 × 196,2 cm, London, National Gallery, Inv. NG172: Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/1602-3_Caravaggio%2C_Supper_at_Emmaus_National_Gallery%2C_London.jpg (21.06.2021)
- Abb. 7: Caravaggio, *Das Emmausmahl*, Detail: Fruchtschale, 1601, Öl auf Leinwand, 141 × 196,2 cm, London, National Gallery, Inv. NG172: Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/1602-3_Caravaggio%2C_Supper_at_Emmaus_National_Gallery%2C_London.jpg (21.06.2021)

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/583/>